

Попробуем рассмотреть с этой точки зрения трансформации уровня толерантности общества. С одной стороны, имеется несомненный рост многообразия внутри социума, развивается дифференциация социальных связей, изменяются «политики гетерогенности» и «политики идентичности»²⁴. С другой стороны, общество, очевидно, не заинтересовано в существовании крайних форм толерантности (в первую очередь, конечно, крайней интолерантности, но не только). Относительная предсказуемость поведения, имеющая своей основой малое разнообразие степени толерантности установок, — вот ближайший практический результат внедрения различного рода программ формирования толерантности в педагогические практики. Ближайший, но не единственный, так как следующий виток развития многообразия социума может вызвать к жизни совсем иные естественные процессы и социальные заказы.

Б. В. Рейфман

Глазовский филиал Ижевского государственного
технического университета,
г. Глазов

АВТОРСКОЕ КИНО И «ТОЛЕРАНТНОЕ ОБЩЕСТВО» (проект социокультурной связи)

Мифология толерантности — множество не делимых друг от друга и оттого тождественных друг другу действительных установок, в которых «я» и «не я» подразумеваются *равно ориентированными* на «не я» как на изначально и императивно «другого» и даже «чужого», но не чуждого, а обладающего привлекательной единственной и неповторимо-неуловимой, т. е. необъективируемой, инаковостью. Это тот «чужой», который не «свой» в том смысле, что мир каждого человека глубже, уникальнее и невыразимее, чем то, что идентифицируется «я» в «не

²⁴ См.: Трубина Е. Г. Рассказанное Я: проблема персональной идентичности в философии современности. Екатеринбург, 1995; Керимов Т. Х. Социальная гетерология. Екатеринбург, 1999.

я» или «я» в самом себе как принадлежность к какому-либо социальному единству. Между тем *единство «толерантного общества»*, являющегося в нашем проекте «постиндустриальным обществом», свидетельствуя (в нашем проекте) о том, что уникальность переживающего это единство западного человека все же скреплена именно определенной коллективной мифологией с ее законом сохранения в каждой идентичности бинарного распределения позиций между «своими» и «не своими», очерчивает те границы, за которыми «чужой», естественно сохраняющий свою неотъемлемую неуловимую неповторимость, но еще ничего ни о ней, ни о других неповторимостях не знающий, теряет свою привлекательность и становится чуждым. Мифология толерантности — это такой информативно-бессознательный уровень субъективности, превращающийся в интересубъективный «жизненный мир» при контекстуальном соединении его с гуссерлевской трансцендентальной феноменологией, который несет *симметрию между «я» и «другим»* не столько в плане свойственной обоим терпимости, сколько в фундаментальном плане отношения к инаковости «чужого» как к ценности. Такая интересубъективистская симметрия *толерантного «жизненного мира»* генетически связана с интересубъективистской симметрией *правового «жизненного мира»*, т. е. того «я», в котором «бессознательно» живет информация о том, что, «когда тот или иной человек отстаивает какое-либо право, то любой другой... знает, к чему его призывают»¹. Социальные институты, сначала в качестве конкретных реализаций либеральной идеологии «общественного договора» предопределившие генезис правового «жизненного мира», а затем постепенно видоизменявшиеся уже как его «разумная» надстройка, защищали в «*правовом обществе*», являвшемся «индустриальным обществом», *универсальный регламент* отношений «я» и «не я», исходящий из принципа сосуществования разнонаправленных частных интересов или, иначе, частных эгоизмов. Разрешено все, что не запрещено *одним и тем же* для всего комплекса продуманных общественных ситуаций сводом правил, — такова максима этого «разума», серьезно подправленная гораздо бо-

¹ Сингер Б. Дж. Демократическое решение проблемы этнического многообразия // Вопросы философии. 1994. № 6. С. 90.

нее гибким «коммуникативным разумом», который можно интерпретировать как «разумную» надстройку толерантного «жизненного мира». Действительно, только обществу, в котором начали укореняться глубинно-психологические мотивы превращения «не я» в не чуждого, а, напротив, привлекающего своей уникальностью «чужого», могла понадобиться коррекция «либерального проекта» в виде, например, «теории справедливости» Джона Роулса или родственной ей теории «коммуникативного разума» Юргена Хабермаса.

Однако «спроектированному» нами «толерантному обществу» явно не хватает тех еще ничего не знающих об этом «проекте» демиургов, без которых «толерантное общество» не смогло бы образоваться из «общества правового». Одним из таких демиургов является *авторское кино*.

Идеология авторского кино ярко осветила то историческое действие, в котором все персонажи, оказавшиеся в этой конкретной сцене кинозрителями, были разделены драматическим конфликтом на причастное *истинному существованию* меньшинство и отлученное от *истинного существования* большинство. Постхристианские формы такого разделения возникли на исходе века Просвещения как альтернативные, в частности и «либеральному проекту», романтические метаморфозы оппозиции благодати и ее отсутствия, в тот исторический момент и далее дихотомически развивавшие тему «культуры и цивилизации». Наследующая этой романтической традиции философия «экзистенции и забвения бытия», обретя в середине прошлого века свои кинематографические и кинокритические обличья, как раз и породила «автора» и его авторское кино, что, в свою очередь, разделило все взрослое человечество на элитарных зрителей и массовых зрителей.

Авторское кино родилось еще до появления самого этого термина как идеология «нового реализма», важнейшим мотивом для творцов которого было разрушение киноязыковой и жанровой «систем ожидания» прежнего «кинореализма», сложившегося в американском и европейском кинематографе в 30-е гг. Этот прежний «кинореализм», состоявший, как и вся европейская реалистическая традиция, в родстве с аристотелевским пониманием природы, в том числе и человеческой природы, как объективности, не только в идеальном мире, но и в са-

мой себе обладающей вполне усматриваемыми человеком «идеями» своих форм и их изменений, воспроизводил в различных жанровых вариантах инвариантные социальные мифологемы, принимая их за подчиняющуюся законам «объективную социальную реальность», которую надлежит «объективно отражать». Составлявшие в зрительском бессознательном предданное конкретному восприятию фильма триединство киноязыковые, жанровые и социально-мифологические структуры при их актуализации через посредство экрана начинали анонимно служить друг другу и содействовать тем самым превращению киноповествования в «эмоции», ни в коем случае не доходя при этом до сознания зрителя, видевшего на экране не какие-то структуры, а саму «правду жизни». Разрушение этой «правды жизни» и, следовательно, обнажение стоящей за ней структурности, принадлежащей не «объекту», а «субъекту» *рациональности* киноязыка, жанра и, самое главное, *объективирующего социум и человека мифа*, было сопряжено с философией «внутреннего времени», вернувшейся на рубеже 30-х и 40-х гг. после десятилетнего перерыва на арену европейского искусства, но поменявшей при этом детерминировавшие авангардизм «жизненные» ориентиры на феноменологические, экзистенциалистские и религиозно-персоналистские. Во всяком случае, именно такие, экзистенциалистско-персоналистские, философско-религиозные интерпретации получают созданные в 40-е и 50-е гг. фильмы Роберто Росселини и других итальянских неореалистов, «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса, «Дамы Булонского леса» и «Дневник сельского священника» Робера Брессона в статьях французских кинокритиков Амеде Эфра и, прежде всего, Андре Базена, объединившего все эти совсем не «реалистичные» или совсем по-новому «реалистичные» картины понятием «онтологический реализм». Рассматриваемая в таком контексте вся система кодификаций «онтологического реализма», тех кодификаций, которые обозначил Базен и которые, по его мнению, были адекватны авторским замыслам, может быть сведена к следующей инвариантной семантической оппозиции: Уэллс, неореалисты, Брессон и их последователи, с одной стороны, запечатлевали не искаженные «неэкзистенциальной субъективностью» непрерывные «чистые факты», первоначально данные самим авторам в их «*внутренне-временном*» эк-

зистенциальном созерцании экзистенции «другого», в некоем онтологическом смысле являющемся авторским alter ego; с другой же стороны, действие, разворачивающееся на экране, должно было откровенно информировать зрителя о своей структурности, которая, обнажая «не истинную», рациональную, киноязыковую, жанровую и идеологически-мифологическую структурность прежнего «кинореализма», выступала как вторая ипостась «внутренне-временной» авторской экзистенции — как *дискретная иррациональная структура цепочки «чистых фактов», связанных друг с другом уникальным онтологическим единством авторского экзистенциального воспоминания, «завершающего»² Судьбу этого «другого» и соединяющего ее с Историей и (в персоналистском авторском кино) с онтологическим Мифом.*

Вот эту-то адресованную зрителю интерпретацию новых кинематографических форм, способствовавшую выходу темы экзистенциальности за пределы локальных интеллектуальных интересов в пространство *широкого обсуждения*, мы можем включить в число тех медиумов, которые осуществляли в начале второй половины XX столетия посредничество между философскими дискурсами, в противовес рационалистской по своему происхождению *объективации социума и человека* разрабатывавшими проблему онтологического «*внутри-временного*» *уровня человеческой субъективности и его интtersубъективных возможностей*, и «жизненным миром». Автор, открываясь при содействии кинокритика «адекватному» зрителю в качестве экзистирующей личности, «завершающей» *своего экзистенциального «другого»*, больше не являлся исполнителем «объективной» социальной роли анонимного профессионального отражателя «правды жизни». Следовательно, зритель (мы имеем в виду западного зрителя), адекватно воспринимавший авторское кино, т. е. узнававший личностную экзистенцию, переставал быть в восприятии и себя и других анонимным отражателем характерного для правового общества коллективно-бессознательного status quo, воспроизводившего всех своих

² О понятии М. М. Бахтина «завершение» см.: *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М. М.* Работы 1920-х годов. Киев, 1994. С. 98–100.

«золушек», «принцев», «мрачноватых детективов», «врагов общества», «благородных бунтарей» и т. д. как актантов «либерально-правовой» драмы «объективных» взаимоотношений частных эгоизмов и социальных ролей. Человек лишился своей *оборотной, многоразовой «социальной объективности»* и приобрел *уникальную экзистенциальную персональность*.

Но «уникальная экзистенциальная персональность», адресованная экраном *большой аудитории*, единственно возможным способом подготавливая перемены в «жизненном мире», довольно быстро образовала одну из *норм идентичности*, и, следовательно, сама стала «*социальным объектом*». Зритель, «адекватный» Росселини и Брессону, понимавший, о чем ему говорит Базен, превратился в *элитарного зрителя*, противостоящего *массовому зрителю*. Элитарность ограничила себя *небольшим кругом* тех субъективностей, которые были «*своими*», т. е. *истинно «другими»*, друг для друга в силу свойственного им всем признания права быть «уникальной персональностью» только за экзистенциальностью, *вышедшей из онтологических глубин бессознательного*, следовательно, *творящей и воспринимающей новые эстетические формы*. Все остальные оставались чуждыми субъективностями — ничего не знающими о своей экзистенциальности «массами», продолжавшими в своем восприятии себя и других нести грех «социальной объективности», который отождествлялся с грехом *прежней эстетической формы и прежнего ее восприятия*. Такое превращение экзистенциальности в элитарность после достижения «уникальной экзистенциальной персональностью» некой критической массы оборотности и, далее, идентификации элитарности в качестве именно «нормы идентичности» способствовало осознанию наличия у любой онтологической «внутренне-временной» *иррациональности* вполне *рационального*, хотя и бессознательно-рационального, «субъект-объектного» основания — платонической оппозиции *идеального «образца»* и *телесного «подобия»*, принимавшей в разные времена европейской истории различные, в том числе и научно-рационалистические, формы объективации бытия и субъективности. Можно сказать, что разделение аудитории на элитарных зрителей и массовых зрителей, означавшее отождествление «уникальной экзистенциальной персональности» и «социальной объективности», было *одной из причин*

той парадоксальной ситуации, в которую попал экзистенциализм: рожденный философским дискурсом для преодоления рационалистического «субъект-объектного» миропонимания и его радикальной формы — научной объективации социума и личности, он в конечном итоге оказался их эквивалентом.

Логичное разрешение данного парадокса было предложено Жаком Лаканом, по аналогии с соссоровской лингвистической моделью естественного языка отдавшим все *рациональное* в бессознательном системе детерминированных инвариантными бинарными оппозициями, «мифологических», по Клоду Леви-Стросу, смысловых структур, «означаемых», а все *до-рациональное* — не составляющим с «означаемыми» структурные смысловые единства, следовательно, «бессмысленным» в самих себе, *фрагментарно-цитатным «означающим»*. Последним и единственным пристанищем «уникальной персональности», отличной от ее «объективированного» эрзаца, получаемого при рефлексивном осознании *рационально-смыслового* бессознательного, т. е. в процессе идентификации других или обретения собственной идентичности, является, по Лакану, как раз *фрагментарно-цитатный до-рационально-смысловой* уровень бессознательной субъективности, на котором функционирует одновременно единый и множественный «внутренний потусторонний»³, осуществляющий, как пишет, интерпретируя Лакана, Умберто Эко, «комбинаторику сцепления означающих»⁴. «Тот факт, что говорят, остается забытым за тем, что говорится в том, что можно расслышать»⁵, — неоднократно повторял Лакан в своих лекциях и статьях, имея в виду первостепенную значимость и неуловимость «дискурса означающего», той речи «внутреннего потустороннего», возможность непосредственного «озвучания» которой дана разве что бреду безумца или творческому акту.

В первой половине 60-х гг. этот лакановский идеальный «образец» быстро обретал свои телесные «подобия». Почти за де-

³ Лакан Ж. О бессмыслице и структуре Бога // Метафизические исследования. XIV: Статус иного. СПб., 2000. С. 225.

⁴ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 1998. С. 336.

⁵ Лакан Ж. Якобсону // Метафизические исследования. XIV. С. 233.

сятилетие до того, как различные варианты постструктурализма предопределили теоретическое осмысление культурной ситуации, которая еще позже получила название «постмодерн», сама жизнь, слегка гиперболизируя закрепившийся в памяти нашего времени эпизод с недовольным своей работой сценаристом, начала раз за разом сминать и выбрасывать фрагменты все новых набивших оскомину силлогизмов. В конце концов маргинальное пространство, заполненное недопроизнесенными фразами, не связанными общей целью действиями, оборванными ритмами и, как можем сказать мы сегодня, прочими атомами великой диахронии, распространяясь, переместилось в самый центр ставшего неодолимо синхронным времени. Мэрилин Монро между братьями Кеннеди, братья Кеннеди рядом с Мартином Лютером Кингом и Никитой Сергеевичем Хрущевым, пожимающим руку Юрию Гагарину. Прибавим к этому группу «Битлз» с длинными волосами, улыбающуюся группе «Битлз» с короткими волосами, мини-юбку, твист, а также что-нибудь из предметов туалета, понимаемого так или этак, — вот и получился вполне соответствующий образцам поп-арта логотип этого коллажного существования.

Однако столь ярко выделенная во времени синхронность — своеобразное брикетирование «культурных отходов» — не могла бы осуществиться без «технологии», без отчетливо прорисованных рукотворных «эйдосов». Накануне 60-х жизнь, только что прослышавшая о лакановском структурном психоанализе и тут же чрезвычайно увлекшаяся им, объявила конкурс на лучший образец душевной «полноты», подразумевающий безупречность душевной «пустоты», и одним из первых победителей стал французский кинематограф новой волны.

Именно с возможностью «озвучания» лакановской «комбинаторики сцепления означающих» в творческом акте и с осторожным, но несомненным приданием Лаканом этой «комбинаторике» онтологического «внутренне-временного» и даже божественного статуса было сопряжено опровергавшее — но, конечно же, и продолжавшее — экзистенциалистское кинематографическое решение проблемы противостояния «социальной объективности». Родившиеся в фильмах новой волны экранные персонажи и, главное, сам *авторский стиль* их представления на экране вывели в ставшие го-

раздо более многочисленными, чем прежде, и гораздо более молодыми зрительские элитарные массы ту «уникальную персональность», которая соединила зрителей с автором, его героем и друг с другом на основании именно «дискурса означающего», осмысленного как бессмысленно-цитатная онтологическая «пустота», которая оппозиционна любой смысловой структуре, в частности «иррациональной экзистенциальности» и «социальной объективности».

«У свободы нет психологического пространства; душа — это не то, что обретаешь внутри личности, она — то, чего можно достичь, лишь освободившись от всех личностных «оболочек»⁶, — так видит Сьюзен Зонтаг «радикальную духовную доктрину»⁷ фильма «Жить своей жизнью» Жана-Люка Годара. Таковую же манеру быть свободным, действия, рождающиеся не из предшествующего им предметно-логического наличия, а как бы из пустоты, из «ничто», демонстрирует и персонаж первой годаровской картины, «На последнем дыхании», Мишель Пуакар. Не «нечто» предопределяет его поступки, а поступки лишь сами по себе представляют собой «нечто». Впрочем, «другая оптика», напоминая о «принципе дополнительности» Нильса Бора, заставляет увидеть в поведении Пуакара постоянную подключенность к тем или иным «жанровым» контекстам: угоняя машину, он выглядит, говорит и действует как герой Хэмфри Богарта из «Мальтийского сокола» или «Касабланки»; сидя за рулем, громко исполняет свои «па-ла-ла!» и «па-па-па!», явно позаимствованные из репертуара часто встречающихся на сцене, в кино и в жизни опереточных бодряков; реагирует на обгоняющий его или слишком медленно движущийся впереди автомобиль *отчетливо* адекватно, т. е. в духе дорожного шоферского «речитатива»; сам с собой обсуждает достоинства и недостатки стоящих на обочине дороги девушек как персонаж, который «ни одной юбки не пропустит». Такая «жанровость», *вторичность*, действий героя, составляющая «все поведение Пуакара», сталкиваясь в зрительском восприятии с их контекстуальной разобщенностью, фрагментарностью, *однообразно-*

⁶ Зонтаг С. Фильм Жана Люка Годара «Жить своей жизнью» // Киноведческие записки. № 22. С. 232.

⁷ Там же.

тью, как раз и превращается в бессмысленно-цитатную «пустоту», которая становится еще более явно «пустой», причем *позитивно* «пустой», на фоне бессознательной наполненности смыслом поведения героини картины Патриции Франкини, все время что-то планирующей, даже в самых небольших «единицах действия» демонстрирующей зависимость своего бессознательного от определенной мифологии. Ну а на другом семантическом уровне авторская инстанция, откровенно заявляя о себе внедрением в фильм таких неповествовательных элементов, как взгляды героев и случайных персонажей «в глаза зрителю» (в кинокамеру), неожиданные и никак не мотивированные очень короткие затемнения, свидетельствующие о процессе киносъемки и киномонтажа, и т. д., тем самым отделяет от повествования и соединяет именно с «авторской инстанцией», т. е. с «процессом создания фильма», всю систему используемых Годаром приемов киносъемки, превращающихся, таким образом, в «бессмысленно» существующие отдельно от повествования цитаты использовавшихся десятилетиями киноязыковых означающих. При этом само повествование о бессмысленно-цитатном поведении героя и осмысленно-мифологическом — героини, еще больше укрепляясь именно в этой своей семантической оппозиции, в то же время становится «отрицательным персонажем» — смысловой повествовательной структурой, выступающей как *негативная* мифологическая фикция «реальности» на фоне *позитивного* «бессмысленно-цитатного» авторского текста, дискурса, который как бы существует сам по себе. Эта «протопостмодернистская» структура — авторский «дискурс означающего», констатирующий то, что Ролан Барт позже назовет «смертью автора», — в фильме Годара приходит на смену дискретной иррациональной структуре цепочки «чистых фактов», характерной, как мы отмечали выше, для экзистенциалистско-персоналистского авторского кино. Да и сами экзистенциалистско-персоналистские «чистые факты», распадаясь в зрительском восприятии по воле режиссера на «незначашие» элементы «чисто-фактического» смысла, лишаются этой своей «неотъемлемой» семантики и тем самым обретают «негативную» семантику уже в качестве «языка», «смысловой структуры», «мифа», ибо в картине «На последнем дыхании» множество кадров («чистых фактов»), в которых те или

иные денотации — окна автомобилей, кромки каких-то предметов — переходят в композиционное измерение, становятся вертикальными, горизонтальными, диагональными осями изображений, и, следовательно, переводят «чистую фактичность» именно в киноязыковую область, причем так, что «означающее» как бы отделяется от «означаемого».

Фрагментарно-«жанровые» действия Мишеля Пуакара, получив при посредничестве предпринятой Годаром киностилистической *атаки на смысл* означаемое *«поведенческая атака на смысл»*, подали тогдашнему молодому поколению один из первых примеров осмысляемой именно как «уникальная персональность», равная «пустоте», *новой правды поведения* — того оксюморонного сочетания в человеческом действии *уникальности и унифицированности*, которое, будучи *оторванным* от традиционных стандартных поведенческих смысловых стратегий *их фрагментированной «синтактикой»*, являлось протестом против этих смысловых стратегий. Став частью «жизненного мира», главным образом вследствие эстетического на него воздействия, эта протестующая поведенческая «пустота» была не просто поведенческой формой, но *эстетической*, т. е. сугубо индивидуальной, субъективной, именно неповторимой, поведенческой формой. Данное обстоятельство вскоре сыграло свою «контркультурную» роль: новая правда поведения была востребована как «строительный материал» для альтернативных объективирующему модусу европейской культуры концептуальных «акций», в свою очередь, повлиявших на новую правду поведения так, что она, став малоотличимой от хэппенингов, перформенсов и т. д., с одной стороны, еще более эстетизировалась, с другой стороны, явила первые признаки канонизации.

Таким образом, на смену экзистенциалистско-персоналистскому равенству «уникальной персональности» определенному эстетическому творчеству и определенному эстетическому восприятию, формируясь при посредничестве в том числе и кинематографа как *более многочисленный, чем прежде*, элитарный круг истинно *«других» друг для друга*, в «жизненный мир» приходит *эстетически-поведенческая* версия «уникальной персональности». Расширение круга элитарности как раз и связано с этим поведенческим, гораздо более «универалистским» ха-

рактором новой «уникальной личности», идентифицирующей в качестве проявления «чуждости» *не только создание прежних эстетических форм и прежние или не изменившиеся формы их рецепции, но все прежние формы социального поведения*, не отделимые от их смысловых стратегий. Для человека, еще не вписанного в социум, т. е., по существу, для *каждого молодого человека*, идеологией, детерминировавшей новую «уникальную личность», практически полностью исключались какие бы то ни было иные варианты выражения своего несогласия с этой невписанностью, кроме *протестно-поведенческих*. Любое *адаптирующееся* поведение было невозможно, так как отрицалось все, что требовало адаптации. Такой «уникальной личности» несомненно суждено было превратиться из идеологемы в мифологему целого поколения, ибо она была подразумевающей все варианты невписанности матрицей единения и солидарности.

Однако и эта ситуация подошла к «социально-объективному» моменту истины. Протестное поведение, постепенно теряя персонифицированную уникальность и, следовательно, утрачивая разнообразие своих форм, обретало канонические формы новой «объективной правды жизни», обобществленной «правды» протестного долженствования. Несомненным свидетельством этой канонизации стала «студенческая революция» 1968 г. Менее радикальное, но не менее очевидное выражение такой объективации — приобщение темы молодежного бунтарства к обновленному «кинореалистическому» контексту во многих фильмах «Нового Голливуда» конца 60-х. Реалистические бунтари Майка Николса, Денниса Хоппера и других режиссеров того же поколения — типические персонажи, «неосознанно» несущие зрителю информацию об очередном превращении «уникальной личности» в идентичность.

Но в то же самое время многое свидетельствовало и об *уже произошедшем осознании* этого превращения. Прежде всего, мы говорим о *постструктурализме*, увидевшем в лакановской оппозиции бессознательной цитатной «бессмысленности» и бессознательного рационального «смысла» не столько конфликт между «уникальной личностью» и мифологизированной идентичностью, сколько повод для их соединения. Мы имеем в виду ту *концептуализацию мифологичности* и, следовательно,

концептуализацию идентичности, которая, став «содержанием» деконструктивистских анализов, интертекстуальных разборов и «медленных прочтений», сняла с мифологичности и идентичности обвинение в «социальной объективности» и преобразовала их в причастные бесконечному множеству «возможных миров» проявления «уникальной персональности». Именно в этот момент одним из главных *«авторов» авторского кино* становится кинокритик и киновед, творящий *«свой фильм»*, по выражению французского кинокритика Сержа Данея, как «некое меняющееся, искажающееся «я»»⁸. Зрители же и читатели появившихся в постмодернистскую эпоху в самых разных областях западной культуры многочисленных авторов таких «чужих своих» произведений постепенно обретали собственное мирное сосуществование «уникальной персональности» и концептуализированной идентичности. Вся «чтойность» и своего «я» и других, вновь и по-новому становившихся «другими», любые социальные роли и варианты социальной «вписанности», расставаясь с «субъект-объектным» модусом миропонимания, получали не противоречащие личностной уникальности аранжировки «проектов», внешние формы которых, унаследовав многие черты бунтарского поведения 60-х, больше не выражали его протестного смысла.

Одним из распространенных «кинореалистических» выражений такой персонификации идентичности стало, можно сказать, жанровое и, следовательно, говорящее об уже *сложившемся* «коллективно-бессознательном» положении вещей соединение темы «уникальной персональности» с темой той или иной душевной патологии. Однако первая и самая важная картина этого направления — фильм Милоша Формана «Пролетая над гнездом кукушки» — несомненно принадлежит к авторскому кино. «Авторский» дискурс в фильме проявляется в пока еще *откровенной метафоричности, авторской индивидуальной идеологичности*, превращающей рассказ о бунте умалишенных, т. е. людей с *радикально персонифицированными идентичностями*, против регламентирующей все их действия силы в притчу о

⁸ Цит. по: Ямпольский М. Б. Синефилия как эстетика: Заметки читателя книги Сержа Данея «Упражнение пошло на пользу, сударь» // Киноведческие записки. № 53. С. 199.

«толерантном обществе» и его главным враге — тоталитаризме, понимаемом как любое подавление инаковости, в частности, как подавление персональной идентичности, не совпадающей с «объективной правильностью».

Однако наличие противника, тождественное как протестному поведению персонажей, так и похожей на хеппенинг форме этого протеста, говорит о пограничном характере фильма Формана: «толерантность» в нем была одним из проводников, ведущих вместе с постструктурализмом и постмодернизмом молодежный бунтарский «жизненный мир» туда, где он стал «жизненным миром» *бывших* бунтарей-шестидесятников. Персонификация идентичности, выражавшаяся в этом новом «жизненном мире», в частности в распаде единой «объективной» структуры социальных ролей человека на многие не зависящие друг от друга концепты, означала превращение социума, больше не разделенного на причастную истинному существованию элиту и отлученные от него «массы», в «гомогенное» сосуществование инаковостей. Начавшийся в послевоенные годы процесс постепенного расширения круга «других» друг для друга в конечном итоге привел к исчезновению *внутри самого западного общества* тех их оппонентов, которые объективировали в своем бессознательном себя и других, объективируя социум.

А. Ю. Зенкова

Уральский государственный университет,
г. Екатеринбург

«ДРУГОЙ» В ПРОСТРАНСТВЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ: ГРАНИЦЫ ТОЛЕРАНТНОСТИ

Социальный мир современности, характеризующийся быстрой изменчивостью и фрагментацией, многомерностью социальных явлений и событий, появлением новых принципов организации сообществ с иными способами формирования социальных связей, с необходимостью не только привлекает к себе внимание многочисленных исследователей, но и ставит перед